

FOLIA SCANDINAVICA
VOL. 12 POZNAŃ 2011

OD REFORMACJI DO SOLIDARNOŚCI

SZWEDZKIE INSCENIZACJE DRAMATU
STRINDBERGA *MISTRZ OLOF* A JEGO
SCENICZNA INTERPRETACJA W POLSCE

ANDRZEJ NILS UGGLA

Uppsala University

Mistrz Olof uznany jest w Szwecji za pierwsze wielkie dzieło dramatyczne Strindberga. Utwór ten został ledwo zauważony przez teatr europejski za wyjątkiem teatru w Polsce. Prześledźmy zatem pokrótce jego sceniczną historię w obu krajach. Jak się okazuje, zawartość ideologiczna dramatu tego wielkiego pisarza może być odczytywana w sposób diametralnie różny. W stopniu decydującym zależy ona może od rzeczywistości pozaliterackiej. Interpretacja sceniczna *Mistrza Olofa* w Polsce, jak się później okaże, zasługuje pod tym względem na szczególną uwagę.

August Strindberg napisał trzy wersje sztuki *Mistrz Olof*: „Prosaupplagan” (wersję prozą) w roku 1872, „Mellandramat” (śróddramat) w latach 1874–75 i „Versupplagan” (wersję rymowaną) w roku 1876¹.

1. W TEATRZE SZWEDZKIM

W niniejszym artykule zajmować się będę wyłącznie dwoma najważniejszymi tekstami, mianowicie tzw. „wersją prozą”, która stanowi pierwotny tekst tego młodzieńczego utworu i jest podstawą do znanego w Polsce tłumaczenia Zygmunta Łanowskiego² oraz, powstałą później, wersją napisaną wierszem (tzw. „wersją rymowaną”).

¹ Dane na temat genezy dramatu i jego historii wydawniczej według Sandberg 1994: 459–605.

² August Strindberg. 1962. *Dramaty: Mistrz Olof, Ojciec, Panna Julia, Gra snów, Sonata widm*. Warszawa: PIW.

Celem moim nie jest jednak porównywanie ze sobą obu wymienionych tekstów. Ponieważ są one niezależne od siebie, podporządkowane zostały procesowi adaptacji scenicznej, rytmowi przedstawień teatralnych, co przedstawione zostało w tym artykule w porządku chronologicznym.

Już na kilka lat przed napisaniem *Mistrza Olofa* Strindberg próbował przebić się jako dramatopisarz. Poprzednio Teatr Królewski (Kungliga teatern) w Sztokholmie wystawił dwie jego jednoaktówki: jesienią 1870 roku *W Rzymie* (I Rom), zaś jesienią roku następnego *Wygnańca* (Den fredlöse). Wkrótce sztuki te zaczęły ukazywać się także drukiem.

1.1. REAKCJE KRYTYKI NA UTWÓR PRZED JEGO OPUBLIKOWANIEM

Wyżej wymienione utwory młodzieńcze, podobnie, jak niektóre sztuki częściowo już zagubione lub ich fragmenty, traktowane były przez Strindberga jako ćwiczenia w stosowaniu sztuki pisarskiej w obrębie poszczególnych gatunków literackich. Występują w nich młodzi ludzie walczący przeciwko otoczeniu o realizację swoich wzniosłych idei. Takiemu właśnie posłannictwu poświęcony jest *Mistrz Olof*.

Przypomnijmy zatem pokrótce jego treść:

I. Mistrz Olof jest nauczycielem w szkole klasztornej w mieście Strängnäs. Lars (Laurentius Andreae) przekonuje go do podjęcia walki przeciwko Kościołowi Katolickiemu, lecz Olof jest niezdecydowany. W międzyczasie Kapituła wydaje zakaz organizowania nabożeństw powołując się na to, że miasto nie zapłaciło podatku należnego biskupom. Tymczasem grupa mieszczan, a wśród nich Drukarsz Gert, wkracza do kościoła i przeprowadza w nim nabożeństwo, ale w języku szwedzkim, przez co zdradza się, że jest luteraninem.

Przerażeni słuchacze szybko się wycofują, ale Olof i Gert nawiązują rozmowę. Gert, który jest nowochrześcieniem, próbuje przekonać Olofa do kontynuowania podjętej walki, ale zaznacza, że ma ona dotyczyć nie tylko papieża, ale i cesarza, bo w przeciwnym razie nie da się odnieść zwycięstwa. Jeżeli biskupi Måns i Brask, którzy chwilowo znajdują się w Strängnäs, drogą gróźb i obietnic będą próbowali przywołać go do posłuszeństwa Kościołowi, nie wolno mu się w jego drodze zatrzymać i oddać się służbie królewskiej.

II. Ukazana zostaje cała seria obrazów ze Sztokholmu. Upadek Kościoła i niezadowolenie z króla zilustrowane zostało sceną w karczmie. Wyszynk prowadzony jest w murach świątyni Storkyrkan przez kościelnego. W karczmie tej kazanie wygłasza Mistrz Olof, co doprowadza do obrzucenia go przez tłum kamieniami. Następuje rozłam między nim a matką, która oskarża syna o herezję. Jednak Krystyna, córka Gerta, daje wiarę swojemu ojcu. Nowochrześciany, którzy rozpoczęli scenę obrazoburstwa, zostają ku zaniepokojeniu miasta aresztowani. Ponowna próba przekonania Olofa w wierze, że obalić należy nawet siły ziemskie, spełzła na niczym. Nadal deklaruje się jako poddany króla.

III. Gustaw Waza okazuje się ostatecznym zwycięzcą; zgniatając opór Kościoła na sejmie w Västerås, zdołał urzeczywistnić wolę królewską. Kiedy Olof dowiaduje się o powyższych decyzjach, zaczyna rozumieć, że ta reformacja nie ma wiele wspólnego z jego oczekiwaniami; wpada w rozpacz i zapala się w nim iskra buntu. W końcu przyznaje rację Gertowi w tym, że kierunek rozpoczętej walki nie jest właściwy, że powinno się zacząć od zrzucenia władzy królewskiej. Od tej chwili Olof staje się przeciwnikiem króla.

IV. Umiera matka Olofa. Dramatyczna scena nad jej łóżem śmierci kończy się wyklęciem własnego syna, nazwanego heretykiem.

V. Olof dostrzega, że jest coraz bardziej odsuwany od planu przeprowadzenia rzeczywistej reformacji. Jego rozgoryczenie na króla rośnie. Na wieść o planowanym spisku, po chwili wahania sam się do niego przyłącza. Spisek zostaje wykryty, a jego uczestnicy aresztowani. Postawiony pod pręgierzem w kościele Storkyrkan Olof wezwany jest przez swego brata Larsa (marszałka królestwa) do publicznego pokajania się. Po początkowej odmowie Olof błaga o łaskę i zostaje uwolniony. Z głębi kościoła słychać Gerta, prowadzonego na miejsce straceń, wołającego: „Odszczepieniec!”.

Dopiero ten dramat stanowi pierwszą próbę napisania dojrzałej sztuki teatralnej, która po kilku latach przyniosła Strindbergowi upragniony sukces. Ze względu na „efektowność poszczególnych scen, nowoczesną psychologię i świeżość pełnego realizmu języka” (Sandberg 1994:466f.) *Mistrz Olof* otwiera nową epokę w historii dramaturgii szwedzkiej.

Droga do osiągnięcia sukcesu była jednak trudna. Tekst sztuki napisany został przez 23-letniego autora w roku 1872 podczas wakacji, spędzanych na jednej z wysp Archipelagu Sztokholmskiego, Kymmendö. Tego właśnie roku, po dokonaniu wielu przeróbek, dramat przepisany został na czysto i jesienią przesłany do Teatru Królewskiego w Sztokholmie (ibidem:459).

Nieco wyretuszowaną wersję tej samej sztuki tzw. „Akademiupplagan” (wydanie akademickie) wysłał autor jesienią 1873 roku na konkurs prac literackich Akademii Szwedzkiej i właśnie od tego pochodzi jej nazwa.

W obu wypadkach pisarza spotkało wielkie niepowodzenie. Teatr Królewski postawił warunek dokonania radykalnych przeróbek, na co autor nie wyraził zgody. Postawę taką umotywował później w autobiograficznym utworze prozatorskim pt. *Syn służącej*, wyjaśniając konstrukcję dramatu tym, że „był on odlany na kształt jednolitego bloku, w którym wszystko znajdowało się na właściwym miejscu” (ibidem:489).

We wskazanym wyżej tekście, wysłanym do Akademii Szwedzkiej, Strindberg dokonał jednak, jak już wspomniałem, pewnych zmian „w duchu obyczajowym”. W wyniku tego np. postać „Ladacznicy” nazwana została po prostu „Kobietą”. Niewiele to pomogło; wszyscy czterej członkowie jury uznali, że dramat w żadnym stopniu nie kwalifikuje się do nagrody. Podane zarzuty dotyczyły przede wszystkim „braku prawdy historycznej” i realiów epoki. Takie właśnie

wymagania teatru jeszcze przez długi czas były tradycją sceny szwedzkiej, z którą w latach późniejszych zaczęli definitywnie zrywać między innymi tacy wielcy reżyserzy, jak np. Olof Molander czy Alf Sjöberg.

Jako inny powód podano wyrażenie przez Strindberga swego poglądu w specjalnie przez niego napisanej przedmowie, z której wynikało, że dramat można wykorzystać w dyskusji dotyczącej zarówno zagadnień społecznych, jak też religijnych i politycznych. Zdaniem recenzentów konkursu, które było wręcz przeciwne, utwór napisany jako dzieło literackie nie powinien rozwiązywać żadnych problemów poza estetycznymi. Jeden z jurorów uznał jednak za pozytywną cechę sztuki występowanie w niej elementów komediowych, ukazanych np. w scenie zbiorowej, przedstawiającej ucztę, na której siedzący przy stole tłum ludzi prowadzi rozmowę, popijając piwo (ibidem:491ff.). Wymienione na wstępie dalsze wersje dramatu powstały dopiero po niepowodzeniach tekstu pierwotnego.

1.2. PIERWSZE WYDANIE *MISTRZA OLOFA*

Wydawanie młodzieńczych utworów Strindberga stało się możliwe dopiero po zdobyciu przez pisarza rozgłosu w związku z opublikowaniem w roku 1879 dzieła prozatorskiego *Czerwony pokój*. W konsekwencji tego *Mistrza Olofa* (wersję prozą) opublikowano w serii młodzieńczych utworów prozatorskich pod zbiorowym tytułem *I vårbrytningen* (Przedwiośnie) w roku 1880. Wydawcą był dawny kolega szkolny Strindberga, Isidor Bonnier. Krytyka tomu nie była jednak przychylna. W pierwszym rzędzie dotyczyła ona „braku prawdy historycznej”. Jedna z negatywnych ocen zarzucała Strindbergowi skrajny pesymizm.

1.3. OTWARCIE DROGI DO TEATRU PRZEZ PROZĘ

Kariera sceniczna sztuki zaczęła się więc od niepowodzeń. Po wspomnianym już odrzuceniu utworu (wersji prozą) przez Teatr Królewski w Sztokholmie w roku 1872 podobny los spotkał wersję rymowaną, nadesłaną do tego teatru kilka lat później, a dokładniej w październiku 1876 roku.

Nieprzychylna ocena *Mistrza Olofa* przez teatr szwedzki była nadal aktualna. W roku 1877 nie wyraził zainteresowania sztuką również Nya teatern w Sztokholmie. Dalsze próby wystawienia *Mistrza Olofa* nie powiodły się też w najbliższych latach.

Światowa prapremiera tego dramatu (wersji prozatorskiej) odbyła się dopiero 30 grudnia 1881 roku w Nya teatern w Sztokholmie w reżyserii Ludviga Josephsona.

Warto podkreślić, że Strindberg wypłynął jako dramaturg dopiero w po sukcesie wspomnianej powieści obyczajowej *Czerwony pokój*. Innymi słowy, drogę do teatru, do wystawienia jednej z najbardziej znanych sztuk Strindberga, uTOROWAŁ szwedzkiemu dramatopisarzowi proza. Prapremiera *Mistrza Olofa* odbyła się zatem dopiero niemal po dziesięciu latach od chwili powstania!

1.4. LATA PRZEŁOMU

Od prapremiery (1881) można już zdecydowanie mówić o przełomie w ocenie dramatu *Mistrz Olof*. Jeden z największych znawców dramaturgii Strindberga, Gunnar Ollén, twierdzi, że autor od tej właśnie chwili stał się pisarzem „znanym w całej Szwecji”, a nawet „przewodnikiem młodej generacji literackiej” (Ollén 1982: 40f.)³. Jednak sukces ten dotyczył jedynie wersji napisanej prozą.

Dowodem tego, że wspomniana prapremiera spotkała się z pozytywną oceną krytyki, może być m.in. recenzja opublikowana w *Ny illustrerad Tidning*, w której *Mistrz Olof* nazwany został „najwspanialszym dziełem szwedzkiej dramaturgii” (Ollén 1982:42). W *Dagens Nyheter* natomiast pozytywnie porównywano Strindberga z takimi gigantami dramaturgii skandynawskiej, jak Ibsen i Björnson. Zarzuty dotyczyły jedynie dłużyzn, dostrzeżonych szczególnie w scenach karczemnych i cmentarnych. W latach 1881–1882 odbyło się dwanaście przedstawień, a w następnym sezonie trzy, zaś jesienią 1884 – osiem (ibidem).

Po stosunkowo długim czasie rozpoczęły się też sukcesy „wersji rymowanej” (wydanej drukiem w Sztokholmie w 1878 roku). Prapremiera odbyła się dopiero w marcu 1890 roku w Teatrze Dramatycznym (Dramatiska teatern) w stolicy. Sztukę wystawiono szesnaście razy. Gunnar Ollén widział ten sukces jako wynik „fali zainteresowania liryką”, przejawiającą się pod koniec stulecia w literaturze szwedzkiej.

1.5. PIERWSZE PRÓBY ODNAJDYWANIA WARTOŚCI AKTUALNYCH

Należy nadmienić, że jedną z pierwszych znanych osobistości w Szwecji, która zainteresowała się wspomnianą premierą był legendarny dziś przywódca socjaldemokratów Hjalmar Branting. W swojej recenzji w *Social-Demokraten* zaznaczył jednak, że prawdziwą rewolucyjność w postawie Drukarza Gerta można należycie docenić jedynie w wersji prozą.

Wkrótce nadeszły dalsze sukcesy teatralne pierwotnej „wersji prozatorskiej”. Początek temu dała inscenizacja tej sztuki w sztokholmskim Vasateatern w listopadzie 1897 roku. Otrzymała ona bardzo wysoką ocenę krytyki, zarówno ze względu na oddanie „wierności historycznej”, jak i „witalności obrazu malarzkiego”. Sztuka zdobyła sobie miano „najwspanialszego dramatu współczesnej literatury szwedzkiej” (Ollén 1982:43). Przedstawienie dano aż pięćdziesiąt trzy razy. Od tego roku możemy zatem już mówić o przełomie w recepcji obu wersji *Mistrza Olofa* w teatrze szwedzkim.

Źródła wspomnianego sukcesu wynikały zarówno z odnajdywania przez teatr zupełnie nowych treści politycznych zawartych w sztuce, jak i z nowego sposobu interpretowania tego dzieła przez teatr. W każdym razie należy stwierdzić, że odbiorcy znowu dostrzegli w dramacie aktualne wartości polityczne.

³ Opracowanie Olléna zawiera dane na temat inscenizacji szwedzkich.

Na przykład wspomniana już lewicowa gazeta *Social-Demokraten* w artykule redakcyjnym wzywała towarzyszy partyjnych do obejrzenia tego przedstawienia ze względu na postać rewolucjonisty – Drukarza Gerta.

1.6. POWROTY DO TRADYCJI

Niezależnie od pewnych prób uaktualniania *Mistrza Olofa* w Szwecji należy przypomnieć kilka inscenizacji, zrealizowanych w duchu tradycyjnym. Warto nadmienić, że dramat ten w „wersji wierszowanej” zamierzano wystawić w związku z uroczystością inauguracji nowego budynku Królewskiego Teatru Dramatycznego (Kungliga dramatiska teatern) w Sztokholmie na Nybroplan w 1907 r. Wydarzenie to ubiegł Teatr Szwedzki (Svenska teatern). Pośpiech w przygotowaniu przedstawienia spowodował jednak, że nie odniosło ono spodziewanego sukcesu. Inscenizacja w Królewskim Teatrze Dramatycznym, która odbyła się w lutym roku następnego, również się nie powiodła ze względu na chorobę wielkiego aktora Andersa de Wahla.

1.7. LATA MIĘDZYWOJENNE

W latach międzywojennych interpretacje nadal ulegały zmianom, których należy doszukiwać się w przeobrażeniach, jakie zachodziły wówczas w Europie. Warto przypomnieć, że ten sam Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie w latach 1921–1922 znów wystawił „wersję wierszowaną” *Mistrza Olofa*. Tym razem również nie osiągnięto większego sukcesu.

Zastanówmy się, co mogło leżeć u źródeł tych niespodziewanych niepowodzeń. Prawda jest taka, że o ile *Mistrz Olof* przed pierwszą wojną światową był w oczach krytyki „pokazowym”, a nawet „świętym” szwedzkim numerem teatralnym, to po niej sytuacja uległa zmianie. Dawniej, w kontekście napięć politycznych w Europie, postać Olofa widziano jako „duchowego przywódcę narodu” – „szwedzkiego Lutra”. Po pierwszej wojnie światowej natomiast nacjonalizm, wyrażany niegdyś przez samego Strindberga w formie artystycznej, definitywnie przestał już przemawiać do publiczności szwedzkiej. Nacjonalizm zastąpiony został modą na „ekspresjonistyczny internacjonalizm” (Ollén 1982:43ff.).

Z dużym zainteresowaniem spotkała się natomiast w okresie międzywojennym uaktualniona politycznie „wersja prozą” *Mistrza Olofa*, wystawiona z okazji obchodów 25. jubileuszu Królewskiego Teatru Dramatycznego w Sztokholmie w roku 1933. Był to jednocześnie rok dojścia Hitlera do władzy. Wielki szwedzki reżyser Olof Molander wyeksponował i uaktualnił aspekt polityczny dramatu przez podkreślenie tyranistycznych tendencji króla Gustawa Wazy i stworzenie atmosfery „przesyconej nastrojem trwogi” (Ollén 1982:46). W tym właśnie miejscu, o czym później, w pewnym stopniu zbliżają się do siebie interpretacje *Mistrza Olofa* w obu krajach – w Szwecji i Polsce.

1.8. POWOJENNE INTERPRETACJE PSYCHOLOGICZNE

Po drugiej wojnie światowej wśród inscenizacji *Mistrza Olofa* wymienić należy przede wszystkim eksperyment teatralny znanego później szeroko, a wówczas młodego reżysera, Alfa Sjöberga, który w roku 1951 dokonał inscenizacji „wersji prozą”. Premiera odbyła się znowu w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie, na Małej Scenie (Lilla scenen). Sjöberg starał się wyeksponować warstwę psychologiczną dramatu, próbował „wydobyć to, co w postaci Olofa wyrastało z osobowości młodego Strindberga”, którego kreował 25-letni Per Oscarsson. Gustawa Wazę natomiast grał 24-letni Jarl Kulle (Ollén 1982:46). Młodzi aktorzy byli więc niemal rówieśnikami autora z okresu napisania dramatu.

„Wersję prozą” inscenizowały teatry szwedzkie również na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, ale krytyka szwedzka nie uznała ich za przełomowe.

1.9. ODNAJDYWANIE W DRAMACIE TZW. „TENDENCJI LEWICOWYCH”

Pod koniec lat 60. XX wieku, tj. w okresie szerzenia się tzw. „tendencji lewicowych”, przejawiających się w różnych dziedzinach kultury, nie wyłączając teatru, rozgłos zdobyła sobie na nowo upolityczniona wersja teatralna w reżyserii Lennarta Hjulströma w Göteborgs stadsteater w roku 1969. Została ona omówiona przez Gunnara Olléna w jego, często w tym artykule cytowanej, książce *Strindbergs dramatik* (Dramaturgia Strindberga), we fragmencie o znamienym tytule „Mäster Olof och Marx” (Mistrz Olof i Marks). Zgodnie z duchem czasu *Mistrza Olofa* pokazano jako dramat przesycony rewolucyjnym patosem. Inszenizację otwierała bardzo efektowna scena ukazująca zarówno cesarza, jak i papieża, „symbolizujących walkę o władzę nad światem” (Ollén 1982:48). Postać Olofa kreowana była na bardzo niepewnego siebie rewolucjonistę. Gustaw Waza natomiast występował jako król cechujący się złośliwością, brakiem szczerości i impulsywnością. Określony został jako „nieco niebezpieczny siedemnastowieczny ‘huligan’ (raggare)” (Ollén 1982:48). Ta uwspółcześniona inscenizacja, zrealizowana przez teatr w Göteborgu, nie była jedyną, która wyrażała posłania rewolucyjne. Linie tę kontynuował np. amatorski TUR-teatern w Sztokholmie, dając w roku 1975 r. przedstawienie w piwnicznym lokalu Starego Miasta w Sztokholmie (ibidem).

1.10. WYMIARY SZEKSPIROWSKIE

W roku 1972 do *Mistrza Olofa* powrócił znany już reżyser Alf Sjöberg wystawiając sztukę po raz drugi w Królewskim Teatrze Dramatycznym w Sztokholmie. Tym razem reżysera zainteresowały u Strindberga te same wartości, które przyciągały go w utworach Szekspira, a mianowicie „miłość do życia widzianego jako silnie ubarwiony dramat” (Ollén 1982:48).

W tej inscenizacji krytyka dostrzegła Olofa jako postać piękną o cechach romantycznych, a nie jako buntownika. Natomiast Drukarz Gert charakteryzował się tym większą aktywnością napawającą przerażeniem, „podobnie jak decycent kraju wschodnioeuropejskiej dyktatury ostatnich czasów” (ibidem) zamykany był okresowo w domu wariatów.

W powyższym kontekście przypomnieć można, że w grudniu 1971 roku ten sam reżyser, Sjöberg, dokonał szwedzkiej prapremiery *Matki* Stanisława Ignacego Witkiewicza, a jeszcze kilka lat wcześniej *Iwony* i *Ślubu* Witolda Gombrowicza. Inscenizacje te, jako dzieła teatralne, zdobyły sobie wielkie uznanie krytyki. Natomiast same teksty dramatyczne polskich autorów nie były dla niej zrozumiałe.

2. SKROMNE ZAINTERESOWANIE POZA SZWECJĄ

Poza granicami Szwecji omawiany dramat Strindberga wzbudzał słabe zainteresowanie teatrów. Najłatwiejszą do przetłumaczenia była oczywiście „wersja prozą”. Jednak w językach obcych ukazało się zaledwie kilka jej przekładów. Odstraszała jednak objętość tego długiego dramatu oraz brak znajomości szwedzkich realiów historycznych. Zdaniem Gunnara Olléna patos reformacyjny Olofa, podobnie jak satyryczny ton skierowany przeciwko zakonnikom, odstraszały odbiorcę w krajach katolickich (Ollén 1982:49).

Mistrza Olofa, choć bez większego powodzenia, wystawiano jednak w krajach skandynawskich: Finlandii, Norwegii i Danii. W Niemczech sztuce Strindberga, inscenizowanej w 1915 roku w teatrze Reinhardta Volksbühne w Berlinie, nadano tytuł „Meister Olaf”. Inscenizacja ta też nie przyniosła większego sukcesu teatralnego (Ollén 1982:50f.).

3. WSKRZESZENIE *MISTRZA OLOFA* PRZEZ TEATR W POLSCE

3.1. GIGANTYCZNY WKŁAD TŁUMACZA ZYGMUNTA ŁANOWSKIEGO

Polski przekład dramatu Strindberga *Mistrz Olof* dokonany został, jak już wspomniałem na samym początku, przez Zygmunta Łanowskiego i opublikowany w tomie pięciu utworów scenicznych tego pisarza w roku 1962. Drugie wydanie tłumaczenia tej samej sztuki wyszło w zbiorze dramatów z roku 1984. Zygmunt Łanowski rozpoczął swoją gigantyczną pracę translatorską nad utworami Strindberga właśnie od dramatu *Mistrz Olof*. W rozmowie ze mną wyraźnie podkreślał, że pominięcie dzieła, do którego sam pisarz przywiązywał tyle wagi i kilkakrotnie je wydawał w przerabianych wersjach, „nie byłoby możliwe” (Uggle 1990:29).

3.2. GŁÓWNE PRZYCZYNY OPÓŹNIENIA POLSKIEJ PRAPREMIERY

Na opóźnienie zainteresowania polskich teatrów tą sztuką Strindberga złożyły się te same powody, co w przypadku innych krajów (poza pewnym zainteresowaniem teatrów w krajach skandynawskich i w Niemczech) – wspomniana już nieznamość i obcość szwedzkich realiów historycznych. Słuszna tu jest uwaga Gunnara Olléna, że „patos reformacyjny i satyryczne ostrze dramatu skierowane przeciwko klerowi, odstraszały publiczność w krajach katolickich”. (Ollén 1982:49) Takie stwierdzenie wydaje się jeszcze bardziej aktualne w przypadku Polski. W swoich pracach na temat Strindberga problematykę zawartą w *Mistrzu Olofie* kilkakrotnie porusza Marian Lewko. Artykuł „Biblijne konteksty dramaturgii Augusta Strindberga” kończy autor słusznym wnioskiem:

Wyjątkowo duża ilość nawiązań do *Biblii*, rozrzuconych po całym tekście, czyni, że gorącą atmosferę walki religijnej odczuwa się w całym dramacie szczególnie mocno. (Lewko 1988:38f.)

Do problematyki tej, w bardziej rozwiniętej formie, nawiązuje autor dziesięć lat później w książce pt. *Studia o Strindbergu*⁴.

Należało poczekać na reżysera, który potrafiłby ukazać dramat w historiozoficznych kategoriach ponadczasowych, a jednocześnie zapewnić aktualność prawdom wypowiedzianym ze sceny.

3.3. ZAMYŚŁ REŻYSERSKI W OBLICZU TRAGEDII NARODOWEJ

W tym miejscu chciałbym przypomnieć, że podczas pobytu Jerzego Kreczmara w Szwecji wiosną 1981, gościłem go o siebie w domu w Uppsali. Spędzając piękny majowy wieczór na balkonie, rozmawialiśmy o literaturze szwedzkiej, a przede wszystkim o *Mistrzu Olofie* Strindberga. Jerzy Kreczmar wyglądał na bardzo zainteresowanego wizją Strindberga dotyczącą losów Szwecji i jej przywódców w okresie reformacji⁵.

Od czasu pobytu Jerzego Kreczmara w Szwecji w okresie Solidarności, a wprowadzeniem w Polsce stanu wojennego, minęło zaledwie pół roku. Zaś już we wrześniu 1981 roku wielki reżyser poinformował mnie o powzięciu decyzji wystawienia tego, jak się okazało wiecznie aktualnego, dramatu Strindberga.

Inscenizacji tej podjął się Jerzy Kreczmar dokonać w Teatrze Polskim w Poznaniu. Polska prapremiera *Mistrza Olofa* odbyła się 6 listopada 1983 roku z Wojciechem Siedleckim w roli tytułowej⁶. Kreczmar nie miał koncepcji

⁴ Lewko 1999. Vide rozdział „Chrześcijańskie konteksty dramaturgii Augusta Strindberga”, s. 114–115.

⁵ Rozmowa odbyła się 21 maja 1981 roku.

⁶ W języku szwedzkim temat ten został poruszony w: Andrzej Nils Ugglä. Den polska teaterns politiska tolkning av August Strindbergs dramer. (Mistrz Olof). *Acta Sueco-Polonica* 2001–2002 nr 10, s. 147–157.

wystawienia ani dramatu *stricte* historycznego, ani psychologicznego, tylko pokazania go w uniwersalnych kategoriach historiozoficznych. Wielki reżyser dostrzegł mianowicie wyraźną zbieżność problematyki ideologicznej dramatu Strindberga, rozgrywającego się w okresie krwawego przeprowadzania w Szwecji reformacji, z aktualnie zachodzącym konfliktem ideologicznym w Polsce. Chodziło konkretnie o podobieństwa w mechanizmach napięć, zachodzących między narodową religią (katolicyzmem) a nową religią władzy (protestantyzmem) w szesnastowiecznej Szwecji, z podobnym konfliktem ideologicznym, rozgrywającym się w powojennej Polsce, gdzie „religią władzy” był nie protestantyzm a komunizm. Inscenizacja miała m.in. uwidocznić, że wielki konflikt dwóch ideologii, zarówno w okresie reformacji w Szwecji, jak i we współczesnej Polsce, wydawał męczenników, zapewniających sobie trwałe miejsce w historii (por. Uggle 1996:162f.).

Nadrzędnym jednak założeniem interpretacyjnym inscenizacji Jerzego Kreczmara, którego wizja powstała jeszcze w okresie Solidarności, było uwidocznienie uniwersalnej prawdy na temat losów ideologii rewolucyjnych, które szybko przejmowane zostają przez władzę. Tak oto koncepcję tę sformułował reżyser w rozmowie ze mną w Uppsali, niemal dwa lata przed poznańską premierą:

Będę próbował wydobyć w przedstawieniu następujący sens: *Upaństwowienie* ideologii likwiduje jej rewolucyjne treści, ale jednocześnie jest *groźne* dla jej wyznawców. Czekają ich kompromisy, albo prześladowania. *Legalna* ideologia przestaje być ideologią!⁷

Z taką koncepcją Jerzego Kreczmara harmonizowała scenografia Zbigniewa Bednarowicza. Z jednej strony, przez umiejscowienie akcji na tle planszy, przedstawiającej panoramę Sztokholmu z epoki renesansu, podkreślono historyzm sztuki. Z drugiej strony natomiast, dzięki prostocie niepozbawionej monumentalizmu dekoracji – ponadczasowość dramatu. Zmiany miejsca akcji sygnalizowane były efektami świetlnymi i kilkoma zaledwie sprzętami znajdującymi się na scenie. (por. Sokół 1984:28; Kustelski 1983)

3.4. WKŁAD ZESPOŁU AKTORSKIEGO W WIELKIE DZIEŁO KRECZMARA

Przygotowując swoją ponadczasową, a zarazem wyraźnie uaktualnioną koncepcję interpretacyjną *Mistrza Olofa*, Jerzy Kreczmar wyrażał pewne zaniepokojenie tym, czy tak pomyślanemu dziełu teatralnemu podołają aktorzy. Liczył jednak na dobre odtworzenie roli rewolucjonisty Drukarza Gerta, którą powierzył Aleksandrowi Błaszcykowi. Miesiąc przed premierą Kreczmar wyrażał znaczny optymizm, pisząc:

Zespół poznański pewnie nie jest tak wybitny, jak był w „Sonacie widm” w Warszawie [Teatr Kameralny 1965, *przyp. A.N.U.*], ale aktorzy interesują się sztuką i pracują chętnie. Aktor grający Gerta powinien odnieść sukces⁸.

⁷ List J. Kreczmara do autora z 5 września 1981 roku.

⁸ List J. Kreczmara do autora z 9 października 1983 roku.

Niestety, jak wynika z ocen recenzentów, pod względem aktorskim inscenizacja nie była udana, a najmniej przekonująco wypadł właśnie aktor kreujący rolę Gerta (Sokół 1984:18).

3.5. TRADYCYJNE PRZYWIĄZANIE DO „KOSTIUMU HISTORYCZNEGO”?

Wydaje się, że interpretacja Kreczmara nie zawsze była przez krytykę rozumiana zgodnie z jego intencjami. Można odnieść wrażenie, że od reżysera oczekiwano inscenizacji albo bardziej oderwanej od realiów historycznych Szwecji, albo też wyraźniej w tych realiach osadzonej. Owa rozbieżność między zamierzeniem reżyserskim a odbiorem sztuki wynikała prawdopodobnie z nierównej gry aktorów.

W recenzji opublikowanej w *Głosie Wielkopolskim* czytamy, że dyrektor artystyczny Teatru Polskiego, Grzegorz Mrówczyński, obejmując kierownictwo, zapowiadał, że:

(...) ma to być wielki teatr repertuarowy, i teatr klasyczny przywracający scenie słowo, a więc w konsekwencji wielki dramat klasyczny z całą jego retoryką i patosem, konfliktem przeciwstawnych racji, postaw, charakterów. I taki właśnie spektakl zaproponował nam w *Mistrzu Olofie* – Jerzy Kreczmar. (Błazejewicz 1983)

Ale, zdaniem recenzenta, reżyser użył kostiumu historycznego z dziejów reformacji szesnastowiecznej Szwecji i skojarzył z nią „osobistą tragedię odanego bez reszty Bogu i religii młodego reformatora”, twierdząc, że jest to „rzecz o odnowie życia społeczno-religijnego” (ibidem).

Ten sam krytyk stawia jednak pytanie dotyczące wymiaru uniwersalności inscenizacji Kreczmara:

Czy Kościół należy traktować dosłownie? Czy jest to rzecz o odnowie religijnej czasów reformacji, czy też – uniwersalnie – o każdej odnowie? (ibidem)

Na rzecz pewnego zrozumienia założeń interpretacyjnych reżysera przemawia uwaga o tym, że:

(...) w grze zwanej polityką – jak to się zdaje sugerować Strindberg – zwyciężają z reguły Mniej Wierzący, ale Lepiej Rozumiejący Swoje Role. (ibidem)

3.6. ZNACZENIE WIEDZY O PISARZU I JEGO TWÓRCZOŚCI

W związku z inscenizacją *Mistrza Olofa* w Teatrze Polskim w Poznaniu daje się zauważyć upominanie się krytyki o uwzględnienie w niej głębszej wiedzy o pisarzu i o jego dziele w świetle badań naukowych. Świadczy to o nowych możliwościach docierania do czytelnika polskiego wiedzy o Strindbergu dzięki

polskim badaczom (por. Sokół 1981:25ff.)⁹. Przykładem tego może być choćby fakt, że *Gazeta Poznańska* w recenzji z inscenizacji Kreczmara stara się zwracać uwagę na występowanie w dramacie Strindberga różnych postaw ideologicznych. Są to postawy takie jak „dylematy: idealizm – realizm w myśleniu i działaniu”, reprezentowane odpowiednio przez osoby Olofa i króla Gustawa Wazę (Kusztelski 1983). Uwagi krytyczne w odniesieniu do interpretacji Kreczmara wynikają już wyraźnie ze znacznej wiedzy o autorze, dotyczą nawet pytania o rozumienie pojęcia rewolucji przez młodego Strindberga. Wiedza o twórczości szwedzkiego pisarza stała się w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach coraz bardziej dostępna. Zacytujmy recenzenta powołującego się na swoje źródła:

Sprawa rewolucji – pisze autor książki o Strindbergu [Lech Sokół, przyp. A.N.U.] – pokarana jest bardzo ciekawie, bo w psychice ludzi, którzy do niej dorastają. Idzie tu o Olofa. I tego w spektaklu nie ma lub jest, ale bardzo niewyraźnie. (Sokół 1981:25ff.)

Należy w tym miejscu przypomnieć, że nowe kryteria oceny dramatów Augusta Strindberga w Polsce, stosowane zarówno przez teatry, jak i krytykę, zaczynają uwidaczniać się dopiero pod koniec lat 70., a głównie w latach 80. XX wieku, kiedy to nawet wiedza na temat autora i jego twórczości zaczynała być coraz bardziej dostępna. Dotyczyło to zarówno przekładów badaczy szwedzkich (Gunnar Brandell, Björn Meidal, Olof Lagercrantz), jak i pionierskich opracowań autorów polskich (por. Ugła 1996:163ff.)¹⁰.

3.7. ZDECYDOWANA APROBATA ZNAWCY TEATRU I STRINDBERGA

Prapremiera *Mistrza Olofa* miała charakter wyjątkowy i nie wynikała z określonych zainteresowań literaturą czy teatrem w Polsce, tak jak to niegdyś miało miejsce w związku z zafascynowaniem dramata naturalistycznymi *Ojcem* czy *Panną Julią*.

Rodzi się podstawowe pytanie, czy owa próba aktualizacji *Mistrza Olofa*, która odbyła się już nieomal dwa lata po wprowadzeniu stanu wojennego, została odczytana przez krytykę. Z listu Jerzego Kreczmara do autora tego artykułu wyraźnie wynika, że tego się oczywiście spodziewał. Zacytujmy zatem samego reżysera: „Sądzę, że publiczność będzie dziś mogła dostrzec aktualność tej myśli”¹¹.

⁹ Opracowanie Lecha Sokoła z 1981 roku jest pierwszą polską monografią Strindberga. Jeszcze wcześniejszym opracowaniem Sokoła, które udostępniło polskiemu czytelnikowi wiedzę o szwedzkim dramaturgu, jest jego obszerny wstęp do *Wyboru dramatów* Strindberga w przekładzie Z. Łanowskiego z 1977 r., który wyszedł w wydaniu Biblioteki Narodowej w nakładzie niemal 10 tysięcy egzemplarzy. Lech Sokół jest również autorem kilku innych ważnych opracowań dotyczących Strindberga oraz pracy *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy* (1995).

¹⁰ We fragmencie „II. Stan badań nad Strindbergiem w Polsce” jest również mowa o przekładach ze szwedzkiego. Kolejne książki polskich autorów o Strindbergu to m.in. Grażyny Szewczyk *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie* (1984) i Zenona Ciesielskiego *August Strindberg – życie i twórczość* (1992).

¹¹ List J. Kreczmara do autora z 5 września 1981.

Zdaniem znawcy literatury skandynawskiej, Lecha Sokoła, reżyser Jerzy Kreczmar nie ulegając panującym wówczas w polskim teatrze uprzedzeniom do sztuk historycznych, potrafił w *Mistrzu Olofie* dostrzec zarówno wartości uniwersalne, jak i aktualne treści polityczne. W swojej recenzji pt. „Prapremiera Strindberga i Witkacy” tak pisze:

Mistrz Olof był dla niego aktualnym dramatem ścierających się racji intelektualnych i politycznych, bardziej uniwersalnych niż specyficznie szwedzkich (...). Przedstawienie reprezentuje zatem świat racji politycznych: polityka pojęta jest jako awangarda historii, historii pisanej dużą literą, uniwersalnej, powtarzającej się w tym, co najistotniejsze od czasów niepamiętnych. (Sokół 1984:17)

3.8. WYKORZYSTANIE TEKSTU DRAMATYCZNEGO STRINDBERGA DO STWORZENIA AKTUALNEGO DZIEŁA TEATRALNEGO

Wiele wskazuje na to, że do stworzenia ponadczasowej interpretacji Kreczmarowi wystarczała lektura samego tekstu dramatycznego Strindberga w tłumaczeniu Zygmunta Łanowskiego. Można założyć, że reżyser z jednej strony opierał się na „nagim tekście”, a z drugiej na wibrującej niebezpiecznym żarem napięć politycznych aktualnej sytuacji w Polsce. Jako twórca indywidualnego dzieła teatralnego nie musiał korzystać ani z naukowych analiz dotyczących historii, ani wymowy ideologicznej utworu szwedzkiego pisarza. Nie musiał też sięgać do odnajdywanych w utworze, biograficznych motywacji autora. Wszystkie inne, bardziej lub mniej konkretne, okoliczności, też mogą tu być bez większego znaczenia. Uaktualnienie dramatu umożliwiało zostało przez dostrzeżenie oczywistych zbieżności konfliktu dramatycznego w *Mistrzu Olofie* z politycznymi realiami we współczesnej Polsce. Zatem szwedzki pierwotny „kontekst autentyczny”, w którego treści uwikłane było postępowanie bohaterów, zastąpiony został polskim „kontekstem wtórnym” (por. Uggle 1977:135f.).

Inscenizacja *Mistrza Olofa* należy do pewnego „chronologicznego ciągu” w recepcji Strindberga w Polsce. Jest ona jednak dziełem jednorazowym, stworzonym w chwili konkretnego narodowego zagrożenia. Jego poprzedników promujących Strindberga na polskiej scenie było, jak wiemy, wielu, a wśród nich niezapomniany aktor Karol Adwentowicz, czy też niestrudzony tłumacz Zygmunt Łanowski. Profesor Jerzy Kreczmar był ich kontynuatorem. Był ponadto jednym z tych, którzy poprzez dzieło Strindberga podjęli się konfrontacji z reżimem komunistycznym w Polsce.

Wybór miejsca tej historycznej inscenizacji teatralnej, choć być może przypadkowy, posiada swoje symboliczne wymiary. Wprawdzie to Gdańsk był, jak wiemy, punktem zapalnym ruchu solidarnościowego, który szybko rozprzeszterzył się na całą Polskę, ale to przecież już w roku 1956 Poznań stał miejscem zapalnym pierwszego po wojnie, historycznego buntu narodu przeciw nowej władzy; buntu, który tak krwawo stłumiono.

BIBLIOGRAFIA

- Błażejewicz, Olgierd. 1983. Powrót do słowa. *Głos Wielkopolski* (13.11.1983).
- Kusztelski, Błażej. 1983. Ideolog w rozterce. *Gazeta Poznańska* (11.11.1983).
- Lewko, Marian. 1988. Biblijne konteksty dramaturgii Augusta Strindberga. *Zeszyty Naukowe. KUL* 31:1988 nr 4, 38–39.
- 1999. *Studia o Strindbergu*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Ollén, Gunnar. 1982. *Strindbergs dramatik*. Kristianstad: Sveriges Radios Förlag
- Sandberg, Hans (red.). 1994. *Mäster Olof: prosaupplagan, mellandramat, versupplagan. August Strindbergs samlade verk. Nationalupplaga 5*. Stockholm: Norstedts
- Sokół Lech. 1981. *August Strindberg*. Warszawa: Czytelnik.
- 1984. Prapremiera Strindberga i Witkacy. *Teatr* nr 1, 25–29.
- Strindberg, August. 1962. *Dramaty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1984. *Dramaty*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Uggla, Andrzej Nils. 1977. *Strindberg och den polska teatern 1890–1970*. Uppsala.
- 1996. Polskie widzenie Strindberga. *Acta Sueco-Polonica* nr 5, 162–163.
- 1990. Fragment av ett samtal – en intervju med Zygmunt Łanowski gjord i Warszawa 1970 av Andrzej Nils Uggla. W: Ekwiński, Andrzej (red.). *Zygmunt Łanowski, polsk översättare av svensk litteratur 1911–1989*. Stiftelsen Polska Kulturfonden. Skriftserien nr. 2. Stockholm, 28–32.
- 2000. *Strindberg a teatr polski 1890–1970*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.